

## **Art brut**

### **Publié :**

« C'est dangereux de dessiner », *Spirale*, 97, mai 1990, p. 7.

### **« C'est dangereux dessiner »**

« C'est très dangereux de dessiner » - c'est ce que dit Arneval, un personnage d'aspect ordinaire, qui vous ouvrira la porte à l'hôpital en tournant sur lui-même dans un rituel magique de conjuration : parce que vous êtes peut-être accompagnés d'êtres maléfiques. Dans un premier temps il a accepté de représenter ces êtres sur papier, mais il a cessé aussitôt parce que lorsqu'on dessine on se vide de notre énergie et les dessins qui nous ont vidés ne cessent de vouloir nous vider davantage. Ce maléfice qui se propage à partir de sa représentation c'est un art qui se creuse pour nous engouffrer. L'oeuvre d'art est ce vide dans lequel s'engouffrent des vies, c'est pourquoi les fous s'en détournent, alors qu'il leur semble déjà exister si peu, et qu'ils sont convaincus que les véritables fous sont ceux qui y engouffrent toute leur vie sans savoir ce qu'ils font et qui se lamentent ensuite que leur vie est ratée parce qu'ils ne sont pas des Cézannes. Dès lors il n'y aurait de véritables artistes que ceux pour qui leur vie est ratée d'avance, tel Adolf Wolfli pour qui la vie est un accident amer et qui s'était totalement identifié à ce ratage.

Alors qu'est-ce pour un artiste de réussir et de tirer de son art les moyens de mener une vie normale ? La normalité est fonction d'un milieu social, mais pas de l'art : est-ce que Klee serait un « artiste normal » ? Il n'y a pas de différence entre le normal et le pathologique dans le domaine esthétique - et pourtant un artiste comme Jean Dubuffet cherchera dans les années quarante une alternative à l'art culturel et portera ses regards du côté de ce qu'on appelle art psychopathologique. La différence entre le pathologique et le normal entre dans le domaine des arts parce que nous sommes devenus malades de normalité. D'emblée il ne s'agit pas de définir un art de la folie, mais de libérer l'art de l'emprise des mécanismes de la normalité socioculturelle, d'évacuer de l'esthétique toute considération du normal et du pathologique, en faisant valoir dans un premier temps un art de la folie, de l'intoxication, de la rue, etc. À cette époque Dubuffet avait été intéressé par les observations d'un jeune psychiatre : Jean Oury, et publiait celui-ci dans ses Cahiers de l'Art Brut en novembre 1948. Aujourd'hui Jean Oury publie Création et schizophrénie, un recueil de séminaires donnés à Paris VII de 1986 à 1988, que clôt un entretien avec Henri Maldiney, à l'occasion d'une exposition de schizophrènes au Centre Georges Pompidou. Il est question d'Arneval, mais aussi de For..., de Paulette, etc. et de quelques autres noyés de l'existence.

### **La mise en forme de l'être**

C'est seulement lorsqu'on coule à pic que l'on voit la normalité comme un effort continu pour rester en surface. Il y a en effet une part de nous-mêmes où nous ne cessons de nous faire et de nous rassembler, c'est une « zone non-récupérée par les habitudes de la pensée représentative ». Comme si cette part très profonde de l'individu était celle d'une production de quelque chose : son être. Et c'est là que s'installe une

blocage tel que l'individu continuera à chercher à se fabriquer lui-même sous des formes détournées : à travers la création d'objets qui sont des créations de soi, des constructions qui sont des reconstructions. Il y a une projection de la personne dans ce qu'elle crée, comme si elle cherchait à s'incarner à tout prix dans une forme ou une autre. Les pulsions que l'on reconnaît à l'oeuvre dans le travail artistique (ou encore dans une non moins intense absence d'oeuvre) sont également celles qui sont à l'oeuvre dans l'élaboration de l'individu. À la suite de Hans Prinzhorn, qui a publié la première étude d'envergure sur l'art de fous en 1922, Oury présuppose qu'il y a dans la personne humaine un courant pulsionnel très puissant comme mouvement de création et de manifestation de formes. Cette perspective - qui peut étonner chez un psychiatre - contribue à dé-psychologiser notre conception du devenir humain - du moins donne un relief particulier à l'expression courante « être en forme ».

Ce qui fait le mérite de Création et schizophrénie, c'est que dans cet ouvrage il ne s'agit pas de rappeler à tout instant que tout ce que voient les malades sont des projections de leur monde intérieur, pour ensuite conclure que l'incapacité de discerner l'intérieur de l'extérieur est la cause de leur maladie. En effet, pour parler des schizophrènes Oury adopte leur mode de rassemblement, « comme un vieux délirant : rassembler des trucs qui traînent dans tous les coins ». Sur le mode de l'improvisation il s'agit de nous rendre sensibles - à nous les malades de la normalité - cette dimension de l'être humain, et la dispersion dont les schizos sont tordus. Et puis, il y a une volonté de faire passer en son discours et non pas seulement de le dire ce phénomène de la mise en forme - selon le principe même de la reconstruction, qui s'applique autant à l'élaboration théorique qu'à la création. C'est-à-dire que cette nécessité qu'ont les individus de se fabriquer eux-mêmes peut passer dans des objets mais aussi dans le théorique, lorsque la science devient fantasme (ce que préconisent Lacan, Thom, etc.), et développe plus avant ses possibilités dès lors qu'elle reconnaît la dimension fantasmatique inscrite depuis toujours dans le principe de son développement.

Ce qui revient à affirmer la nécessité de délirer pour sentir des situations existentielles inhabituelles chez autrui, et un rapport à la folie beaucoup plus « dangereux » pour le psychiatre. De plus, la création d'oeuvres d'art n'est pas seulement une des formes que peut prendre l'effort de se reconstituer : Oury insiste sur le fait qu'il y a un moment esthétique dans toute reconstruction « sans qu'il y ait aboutissement à une oeuvre classée comme telle ». Il faut donc approcher la folie d'encore plus près pour reconnaître quelque chose de spontanément esthétique dans l'expression de la crise chez l'individu (en effet, lorsque Jean Oury décrit certaines phases d'agitation chez des malades qui dansent nus, les pieds dans l'urine, en simulant qu'ils coupent des fils qui s'enchevêtrent autout d'eux, etc. - on pense au Butô).

### **Une écriture sans lettres, faite de détours et ruptures**

Michel Thévoz, qui a consacré des travaux remarquables sur l'art brut dès 1975, présente dans Détournement d'écriture une série d'études sur des artistes dont les oeuvres sont déposées pour la plupart dans la collection de l'Art brut de Lausanne. Il s'agit d'artistes internés, tels Soutter, Metz, etc. - et dont le trait de folie est essentiellement le travail obsessionnel.; d'individus retardés et maniaques comme Hauser, ou encore perturbés par la guerre comme Tschirtner. Remarquer qu'il s'agit

d'artistes dont le nom est connu, puisqu'il ne s'agit pas de malades dont on a changé le nom (comme Arneval). Que leur nom soit connu, sans leur donner une notoriété, - inscrit ces artistes dans le domaine public. Chez Thévoz comme chez Oury il y a le monde accablant des gens normaux., cependant chez Thévoz le monde sous-jacent comme « alternative mentale » est avant tout décrit comme la survie de l'enfant en soi. Dubuffet appelle les oeuvres d'art brut des « productions orphelines » parce que sans parenté culturelle et aussi parce qu'elles relèvent d'une innocence de l'esprit. Pour expliquer ce monde d'image qui s'enfante lui-même, il ne s'agit pas non plus de supposer que ces artistes tirent tout d'eux-mêmes et que c'est cette subjectivité radicale qui donne à leur production un caractère subversif. Selon Thévoz, les références culturelles ne sont pas absentes, tout comme il y a un refoulé du corps il y a également un refoulé de la culture, et ce sont ces données culturelles qui paraissent monstrueuses parce qu'elles entraînent un désordre dans la représentation, parce qu'elles détraquent le fonctionnement de l'image. Il s'agit d'impulsions graphiques qui dérangent le système fragile des relations de réciprocité entre le lisible et le visible, qui défont l'articulation de la lettre et de l'image pour les dissocier - et non pas pour charger picturalement l'écriture, lorsqu'on a souvent cru que cet enrichissement visuel pourrait libérer l'écriture. Ce registre d'expression commun à l'écriture et au dessin (qui en exprime avant tout la dissociation) a été spontanément découvert et développé par des fous, il permet de mettre de perspective le rapport de la figure et du mot dans notre culture, pour déconstruire le « réel » comme n'étant pas un troisième terme que l'on peut tantôt voir et tantôt énoncer, mais plutôt un effet qui est obtenu par des renvois continuels entre le voir et le dire.. Les artistes aculturels comme Soutter introduisent une faille dans le registre de nos moyens d'expression, ou du moins mettent à jour la violence d'une schize qui travaille de l'intérieur le symbolique - et qui n'apparaît toujours que comme écart entre le réel et sa représentation.

Dans La plume et le pinceau, de Dario Gamboni, cette schize est thématifiée comme compétition entre champs socio-culturels qui caractérise le système global de la production des biens symboliques (tel que décrit par Bourdieu). Odilon Redon, dont Gamboni analyse les rapports à la littérature, aura été de ceux pour qui la peinture est une négation de la parole lorsqu'il cherche à « produire chez le spectateur une sorte d'attirance, diffuse et dominatrice, dans le monde cérébral de l'indéterminé » - mais cependant il rajoute : « - et prédisposant à la pensée » (21 juillet 1898). Un tel artiste reproduit le discours de la coupure entre l'image et le sens et tout à la fois cherche à excéder dans sa peinture la logique par laquelle un champ culturel (le pictural) définit sa structure interne par rivalité sociale contre les autres modes de production. Toute expression constitue une prise de position, engage des intérêts - et si par la culture nous croyons nous détacher des intérêts économiques - c'est que la culture est gouvernée par des intérêts symboliques. Les schizophrènes ainsi que les artistes de la contre-violence symbolique, par ce que le poète Ponge appelle leurs « brouillons acharnés », par leurs écritures opaques, rejouent de façon transparente le refoulement culturel constitutif de la représentation. Ils rejouent la fermeture de la culture sur elle-même : Arneval ne laisse rien rentrer dans son quartier de l'hôpital sans entamer une petite danse, s'adonner à des tournoisements pour conjurer loin de nous ce qui se propage, se transforme et nous transforme de façon illimitée. N'avons nous pas des rituels invisibles pour lutter contre tout ce qui ne saurait nous conforter dans notre culture ?